

LA RESTAURACIÓ DE LES PINTURES DE JOAN LLIMONA

M. Àngels Espona
directora del Museu Etnogràfic de Ripoll

Sense ànim de ser exhaustiva, però conscient que val la pena de donar-ne notícia, voldria aportar a aquesta Assemblea unes anotacions entorn a la restauració que recentment es va portar a terme en un conjunt de teles del pintor Joan Llimona i Bruguera.

La restauració d'aquestes pintures es va fer a través del Servei de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat, on jo mateixa havia estat treballant anteriorment, per la qual cosa vaig tenir l'ocasió de participar en el procés de recuperació d'aquestes obres ripolleses.

En primer lloc, faré un breu repàs de la història i la ubicació original d'aquestes peces.

En un principi era un conjunt de set pintures realitzades per Joan Llimona entre els anys 1911-1912, que formaven part d'un baldaquí modernista construït per l'arquitecte Joan Rubió i Bellver per a l'altar major del monestir de Santa Maria de Ripoll.

Un baldaquí consisteix essencialment en un dosser de tela, de fusta o de metalls nobles, sostingut per quatre columnes o suspès del sostre per una biga travessera. La seva funció és donar intimitat, protecció i magnificència a l'altar.

El Ripollès és terra de baldaquins, Toses en tenia un de romànic, exposat actualment al Museu Nacional d'Art de Catalunya. També a l'església de Ribes de Freser n'hi havia hagut un.

No és estrany, doncs, que seguint la línia d'una tradició tan arrelada, dues dames ripolleses, Concepció Vives i Garriga i més tard Pietat Vives i Durand, desitgessin tenir un baldaquí per l'altar de Santa Maria de Ripoll. Com hem dit, l'obra fou encarregada a Joan Rubió i Bellver l'any 1910 i el pintor Joan Llimona es féu càrrec de les pintures. Un cop inaugurat s'iniciaren un seguit de crítiques i de polèmiques entorn l'estil de l'obra.

El baldaquí, segons explicacions del mateix autor, es va projectar seguint la tendència representativa i simbòlica de l'art romànic, intentant fer un paral·lelisme de conceptes entre la portada i el baldaquí, donant més importància a la complexitat representativa de símbols que a la perfecció de construcció.

En la realització de l'obra no hi van treballar pas artistes del ferro, el vidre, l'aram o el marbre, sinó artesans, forjadors, vidriers i picapedrers, tots gent d'ofici,

la qual cosa donà lloc a un baldaquí de factura simple, potser primitiva, que s'adaptava a les construccions rústegues i primitives del monestir, (amb el propòsit que s'integrés en el medi històric on havia d'ubicar-se). Només les pintures de Joan Llimona eren obra d'un artista.

Tot el baldaquí era ple de representacions simbòliques que volien plasmar dos estadis de l'existència de l'home: el present i el futur. Així, els elements de la part baixa —garbes de blat de moro i parres— representaven les espècies de la Sagrada Eucaristia. En la part més alta de l'estructura hi havia la representació de la ciutat de Jerusalem, una ciutat quadrada i emmurallada, segons la descripció que en fa el llibre de l'Apocalipsi.

Entre els símbols del present i del futur, a la zona intermèdia, s'exposaven les pintures de Joan Llimona. Els temes escollits per a les teles també tenien una raó de ser: una part feien referència a alguns passatges de la vida de la Mare de Déu, considerant-la pont i guia cap a la Glòria Celestial, a més de ser la patrona del monestir. Les altres escenes estaven dedicades a sant Benet i als monestirs benedictins.

El baldaquí i les teles sofriren les conseqüències de la guerra, de tot el conjunt només se salvaren sis pintures de les set originals, exposades en els darrers anys al Museu Etnogràfic de Ripoll.

Els temes representats eren: *L'Anunciació*, *L'enterrament de la Verge*, *L'expulsió d'Adam i Eva del paradís*, *L'oblació de Radulf*, i *El sopar de sant Benet i santa Escolàstica*, *El monestir de Montserrat* i *El claustre del monestir de Sant Joan de les Abadesses*, aquesta última fou destruïda i quasi no se'n té informació.

L'escena que té un caràcter més històric és *L'oblació de Radulf*, reproduïx el moment que els comtes Guifré i Guinedell feren donació del seu fill Radulf i dels seus béns a l'abat Daguí i als monjos de Ripoll. Les figures destaquen en el fons del claustre del monestir; la riquesa i la lluminositat de colors de la vestimenta dels comtes i dels guerrers contrasta amb les tonalitats més austeres dels hàbits dels monjos.

Joan Llimona posseïa una acurada tècnica i sòlids coneixements de dibuix, el seu estil es caracteritza pel gran domini d'aquest, amb composicions simples i clares, la seva pintura és plana, sense gruixos, treballada amb superposicions i transparències, amb una gran varietat i riquesa del color que harmonitzava perfectament en la recreació d'ambients, paisatges o figures.

Tècnicament puc informar-los que el procés de restauració de les pintures ha estat llarg i costós, perquè havien arribat a un estat de degradació considerable a conseqüència dels fets de 1936.

Abans de començar la restauració es va fer un estudi de les característiques generals de les peces i de l'estat de conservació en què es trobaven en aquell moment.

Ens trobàvem, doncs, davant d'un conjunt de sis pintures (ja que una d'elles havia estat destruïda), pintades sobre tela amb la tècnica de l'oli. Aquestes teles eren de grans dimensions 2,19 x 3,15 m, aproximadament, cada una i en forma d'arc semicircular a la part inferior. Aquesta forma irregular corresponia a l'estructura del baldaquí.

Les teles, sense bastidor ni marc, van ser clavades amb gavarrots sobre un plafó de fullola. El suport és de lli i cotó, d'una sola peça, de gruix mitjà i trama atapeïda del tipus de tafetà senzill. Les vores estaven tallades irregularment, fet possiblement causat en el moment que van ser enretirades del seu suport original. Una de les pintures, *L'enterrament de la Verge*, presentava uns talls en sentit vertical i horitzontal en la zona superior i diversos forats protegits amb pedaços de cartó encolats pel darrere. En un altre dels temes, *El sopar de sant Benet i santa Escolàstica*, s'observava una pèrdua important del suport en la part inferior esquerra; a la vegada que l'extrem inferior dret de la mateixa escena mostrava un pronunciat plec (a causa que aquesta punta havia estat doblegada cap al darrere de la pintura). En general, totes les teles tenien forats de gavarrots a les vores.

La capa de preparació és de cola i guix, molt prima i regular, la cohesió amb el suport és bona, malgrat un seguit de desprendiments en forma de petites línies, provocats perquè en algun moment les teles es devien doblegar per resguardar-les.

La capa pictòrica a l'oli, treballada amb poc gruix i amb transparències, deixa respirar en algunes zones la preparació de color blanc i les línies de composició del dibuix. El seu estat de conservació era bo, excepte pèrdues puntuals i algunes repintades de restauracions anteriors que intentaven dissimular les llacunes més grans, tapant fins i tot motius originals i resseguint amb una línia de color daurat el contorn de dos temes. Els cracatges de la capa pictòrica són molt superficials.

La superfície es trobava completament enfosquida per la presència de pols i fum i per l'acumulació de brutícia i concrecions.

Un cop examinades les teles, s'observa que els danys més importants que presentaven eren la manca d'un suport que les subjectés, el fet que les vores estaven tallades irregularment i el seguit de desprendiments que mostrava la capa pictòrica.

PROCÉS DE CONSERVACIÓ-RESTAURACIÓ

L'estat de conservació de les pintures i el seu valor artístic foren els motius pels quals es demanà al Servei de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat que es fes càrrec de la seva restauració.

En el procés de conservació-restauració hi ha dues fases diferenciades:

Una primera intervenció en la qual, després de protegir prèviament la capa pictòrica es va procedir a fer una acurada neteja del revers de la tela i a enretirar els pedaços, a més d'eliminar les deformacions.

A causa de les grans dimensions i la singular forma de les peces, s'optà per adaptar-les en un suport lleuger, fàcil de manipular, realitzat en fibra de vidre i polièster, amb una base de poliuretà expandit per aïllar de la humitat. En aquests suports es va enganxar una planxa molt prima de suro per augmentar la protecció.

Una vegada fixades les teles a aquest suport amb un adhesiu reversible (cola cel·lulòsica), el següent pas fou la neteja de la capa pictòrica, que es realitzà amb diferents dissolvents d'una manera gradual. Durant el procés de neteja va caldre eliminar repintats anteriors que cobrien en alguns punts part de la pintura original, com és el cas de *L'expulsió d'Adam i Eva del paradís*, *El sopar de sant Benet i santa Escolàstica* i *El monestir de Montserrat*, en aquests dos últims temes, els repintats tapaven una part dels motius vegetals.

El sistema de presentació final de les peces consistí en la protecció dels quadres amb una fina capa de vernís i l'anivellament de les zones perdudes amb estuc tradicional. La reintegració pictòrica ha estat de tipus il·lusionística, per superposició de capes i transparències, segons la mateixa tècnica del pintor. A l'hora de restaurar el lleó en el tema *El sopar de sant Benet i santa Escolàstica* s'observà una pèrdua considerable, que afectava la meitat de la cara de l'animal. La reconstrucció d'aquesta part va ser possible gràcies a la documentació escrita i a l'existència de fotografies que mostraven aquesta zona.

Fins aquí, doncs, aquest ràpid resum històric del baldaquí modernista del monestir de Ripoll i de la restauració de les pintures de Joan Llimona.